



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Pan Jowialski" w świecie luster : o powtórzeniu jako zasadzie konstrukcyjnej komedii Aleksandra Fredry

**Author:** Maria Janoszka

**Citation style:** Janoszka Maria. (2016). "Pan Jowialski" w świecie luster : o powtórzeniu jako zasadzie konstrukcyjnej komedii Aleksandra Fredry. W: M. Piechota, M. Kalarus, O. Kalarus (red.), "Komizm i tragizm w literaturze romantyzmu" (S. 56-69). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Maria Janoszka  
Uniwersytet Śląski

## *Pan Jowialski* w świecie luster O powtórzeniu jako zasadzie konstrukcyjnej komedii Aleksandra Fredry

Trudno chyba wskazać w niemałym dorobku twórczym Fredry sztukę, która wzbudzałaby większe kontrowersje interpretacyjne niż *Pan Jowialski*. Tytułowy bohater, staruszek mówiący właściwie tylko przysłowiami, zebrał wyjątkowo sprzeczne oceny, układające się w szereg antytez, takich jak: głupota – przenikliwość, zdziecinnienie – mądrość i dystans do świata, optymizm – pesymizm<sup>1</sup>. Problem, jaki krytykom stwarzała ta postać, a wraz z nią całość sztuki, celnie podsumował Tadeusz Boy-Żeleński, określając Jowialskiego mianem „sfinksa naszej literatury”<sup>2</sup>. Boy dostrzegł również zastanawiającą rozbieżność między komentarzami krytyków a realizacjami scenicznymi – w tych zdecydowanie dominował ton lekki i żartobliwy, tytułowy bohater był zaś na ogół, zarówno w XIX, jak i XX wieku, portretowany jako jednostka pogodna i dobrodusza<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Te różnorodne interpretacje komedii zebrał Henryk Markiewicz, przytaczając kilkadziesiąt stanowisk – od opinii Wincentego Pola po „ponowoczesną” lekturę Doroty Siwickiej (H. MARKIEWICZ: *Lekcje „Pana Jowialskiego”*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3).

<sup>2</sup> T. ŻELEŃSKI (BOY): *Obrachunki fredrowskie*. Warszawa 1989, s. 176.

<sup>3</sup> Inscenizacje „ludzyczne” miały zostać skrytykowane przez samego Fredrę – podczas lwowskiej premiery w 1835 roku komediopisarz opuścił teatr, w czym część komentatorów dopatrywała się manifestacyjnego potępienia lekkiego tonu przedstawienia. Syn hrabiego utrzymywał jednak, że ojciec był wyjątkowo rozczarowany poziomem gry aktorskiej: „Byłem we Lwowie – powiadał Fredro synowi – gdy grano *Pana Jowialskiego*. Wzięliśmy we trzech łożę na drugim piętrze, lecz przedstawienie szło tak powoli i koślawo, aktorowie tak ról nie umieli, tak niegodziwie grali, że doznałem uczucia, jak gdyby mi kto kiszki szkłem piłował, i zdawało mi się, że publiczność to uczucie podziela. Nie mogąc dłużej wytrzymać, wśród drugiego aktu wyszedłem z łoża, drzwi zatrasnąłem i uciekłem do domu...” (cyt. za: T. ŻELEŃSKI [BOY]: *Obrachunki fredrowskie...*, s. 79). Stanisław Pigoń odnalazł zaś w rękopisach hrabiego notatkę, która wyraża jego pozytywny, nawet nieco czuły stosunek do tytułowej postaci: „Mój Jowialski jest staruszek

Inscenizacje wydobywały więc przede wszystkim te cechy utworu, które wydawały się najbardziej atrakcyjne z perspektywy widza popularnego, oczekującego dobrej rozrywki. Rozrywki tej sztuka Fredry mogła dostarczyć w satysfakcjonującej ilości, bohaterowie zgromadzeni w Pustakówce tworzą bowiem zbiór oryginałów suto obdarzonych cechami komicznymi.

Jednym z podstawowych środków komicznych jest powtórzenie, które wykorzystywano w komedii od czasów starożytnych przede wszystkim jako chwyt konstrukcyjny – i w zakresie prowadzenia akcji utworu, i w sposobie ukształtowania sylwetek poszczególnych bohaterów<sup>4</sup>. W komedii typów powtórzenia słowne czy czynnościowe służyły charakterystyce wybranej postaci jako przedstawiciela pewnej kategorii, utrwały tę typowość i ujednoznaczniały przekaz dydaktyczny dominujący w dziełach tego gatunku. Fredro korzysta z repetycji w *Panu Jowialskim* w podobny sposób, jednak zastosowanie chwytu powtórzenia, wraz z ewokowanymi przez nie skojarzeniami z odbiciem czy lustrzanością, pojawia się ze szczególną intensywnością na różnych poziomach organizacji tekstu, co każe zastanowić się nad przyczyną tego stanu rzeczy – czy jest to autorska troska o zwartość tekstu sztuki, ocenianego mimo to jako przydługi czy „przegadany”<sup>5</sup>, o wyrazistość konstruowanych charakterów, czy może to także próba refleksji nad imitacją jako podstawowym sposobem funkcjonowania człowieka na scenie „teatru świata”.

Pustakówkę zaludniają postacie kształtowane według tych właśnie podstawowych chwytów komediowych: albo ogarnięte są jakąś (raczej niegroźną) manią, jak Józef Jowialski czy Szambelan, przez co same w sobie tworzą typy komiczne; albo, jak Szambelanowa, zbudowane są według sprawdzonej metody podkreślania rozbieżności między deklaracjami słownymi a rzeczywistym postępowaniem lub między światem wyobrażeń czy aspiracji postaci a jej realną wartością. Aspiracje te wyrażają się często właśnie poprzez repetycje językowe,

wesoły, dobroduszny, radotujący [tj. gładzący], ledwie nie zdziecinniały. Jakby z zeszłego wieku” (cyt. za: H. MARKIEWICZ: *Lekcje „Pana Jowialskiego”...*, s. 153).

<sup>4</sup> Bohdan Dziemidok wymienia powtórzenie w swym obszernym katalogu chwytów komicznych, podkreśla jednak, że: „Powtarzanie może wywołać efekty komiczne tylko wtedy, gdy jest zaskakujące, nieoczekiwane, nienaturalne lub niedorzeczne, gdy następuje na przykład w sytuacji, która tego rzeczywiście czy na pozór nie wymaga, albo gdy nadaje stale zmieniającemu się nurtowi życia piętno mechaniczności, a żywego człowieka upodabnia do automatu. [...] intensywność komizmu przy zastosowaniu tej metody wzrasta początkowo w miarę liczby powtórzeń (fakt jednorazowego czy dwukrotnego powtórzenia jakiegoś zdarzenia czy sytuacji może nie zostać odczuty jako odbieganie od normalności), osiągnąwszy jednak w pewnym momencie punkt szczytowy, efekt komiczny staje się coraz słabszy”. Badacz wskazuje powtarzanie zdań, powiedzeń czy pojedynczych słów, a także całych sytuacji lub epizodów, jako najczęściej stosowane formy tego chwytu, od klasycznego teatru po współczesną kinematografię (B. DZIE MIDOK: *Formy komizmu*. W: IDEM: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Antologię oprac. M. BOKINIEC. Gdańsk 2011, s. 85–86).

<sup>5</sup> W. BILLIP: *Wstęp*. W: A. FREDRO: *Pan Jowialski*. Oprac. W. BILLIP. Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. III.

język zaś, co Fredro w *Panu Jowialskim* nieraz podkreśla, służy autokreacji i kreacji rzeczywistości.

Figurą powtórzenia jest sam tytułowy bohater. Nim jednak zajmiemy się jego wizerunkiem, warto przyrzeć się innym komediowym sylwetkom, gdyż właściwie każdy z mieszkańców bądź gości Pustakówki dostarcza obszernego materiału badawczego. Wiele przykładów repetycji słownych w funkcji elementu charakteryzującego i jednocześnie źródła komizmu odnajdziemy w konstrukcji postaci Szambelanowej. W sztuce pełni ona rolę antagonistki Heleny, narzucając pasierbicy niechcianego męża, jednak jej działania nie mają zbyt wielkiego wpływu na akcję. Szambelanowa bowiem głównie mówi (nawet przez sen, jak złośliwie komentuje Jowialski), przede wszystkim zaś wyraża swoje niezadowolenie z życia w Pustakówce. Przybiera pozy damy z najlepszego towarzystwa, a ekspresji jej przewagi kulturalnej nad niewyrafinowaniem Pustakówki służyć mają wtrącenia francuskie – prawie zawsze jednak błędne. Swą wysoką pozycję społeczną (w rzeczywistości, jako *de domo* Bobkówna, raczej nie wywodzi się ze szlachty) próbuje też utwierdzić, przypominając nieustannie o randze pierwszego męża, „śp. jenerała-majora Tuza”. Jego postać bohaterka przywołuje niemal w każdej swej kwestii, używając tej właśnie formuły słownej. „Śp. jenerał-major Tuz” przedstawiany jest jako źródło najcenniejszych rad życiowych i wzorców postępowania („byłby powiedział”, „zwykł mawiać”; już samo nazwisko postaci sytuuje ją w pozycji autorytetu – to as, najstarsza karta w talii), jednak za tym apologetycznym obrazem skrywa się pustka, gdyż główną zasadą życiową generała była, jak się okazuje, całkowita pasywność: „Nie byłby nic zrobił – mówi Szambelanowa – bo będąc charakteru przezornego, dziesięć razy się cofnął, nim raz naprzód ruszył. Nie byłby rozpoczynał” (PJ 85)<sup>6</sup>. Pani Barbara powołuje się więc na jednostkę w dużej mierze przypominającą jej obecnego męża. Przywoływany natrętnie autorytet służy z jednej strony autokreacji i podkreślaniu własnego, minionego znaczenia, z drugiej zaś ukazuje uwikłanie postaci w krąg powtórzeń, który zbliża ją – gdy chodzi o zwyczaj repetycji – do krytykowanego teścia, pana Jowialskiego. Szambelanowa powtarza też często swą autocharakterystykę: „bo ja każdemu prawdę lubię powiedzieć, powoli, grzecznie i wyraźnie” (PJ 17) – prawda ta na ogół jest jednak wykrzykiwana, a bohaterka nie przebiera w słowach; powtórzenia zwiększają jeszcze kontrast między deklaracjami a rzeczywistością.

Szambelanowa ma też inną manię – poza nieustannym powoływaniem się na „śp. jenerała-majora Tuza” opowiada dobrze wszystkim znaną historię zaginięcia małego synka. Synem tym, trochę na zasadzie *deus ex machina*, okazuje się Ludmir – opowieść Szambelanowej służy ekspozycji tego wątku, który póź-

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty z *Pana Jowialskiego* (PJ) podaję za wydaniem: A. FREDRO: *Pan Jowialski*. Oprac. W. BILLIP. Wrocław-Warszawa-Kraków 1968. Lokalizuję je, podając – oprócz skrótu – numer strony.

niej umożliwi pozytywne rozwiązanie intrygi, pełni więc funkcję strukturalną, lecz jednocześnie czyni też bohaterkę lustrzanym odbiciem Jowialskiego seniora, namiętnego recytatora bajek wszystkim znanych. Klasycznym przykładem wykorzystania repetycji słownych do zarysowania horyzontów myślowych bohatera jest również postać Janusza, zalotnika Heleny, który nieustannie podkreśla, że ma rozum i wieś (te deklaracje ulegają później satyrycznej deformacji w ustach Ludmira, który ową diadę „rozum i wieś” szybko przetwarza w drwiące: „z intrat rozumny” – PJ 122). Postacie Szambelanowej i Janusza wiążą ze sobą zarówno wspólne cele (małżeństwo Heleny), jak i powtórzenia językowe: Janusz niejednokrotnie kończy za Szambelanową formułę „mój pierwszy mąż, śp. generał-major Tuz”, gdy zależy mu na szybkim przejściu do meritum rozmowy.

Jeszcze bardziej wyrazistym źródłem komizmu jest postać Szambelana, który nie tylko jest wcieleniem najdalej posuniętej inercji życiowej, lecz również całkowitym „zerem” charakterologicznym – cechuje go zupełny brak charakteru. Obraz tej inercji kreowany jest przez sieć powtórzeń, w której tkwi Szambelan – życie upływa mu na chwytaniu ptaszków w potrzaski. Poprzez podporządkowanie osobowości bohatera tak daleko posuniętej obsesji Fredro uzyskuje interesujący wizerunek całkowitego zamknięcia umysłowego, którego w takim stopniu nie przejawia żaden inny mieszkaniak Pustakówki. Drugą cechą konstrukcji bohatera jest ów całkowity brak „właściwości” (poza obsesją ornitologiczną) – Szambelan nie ma własnego zdania ani przynajmniej podstawowych umiejętności decyzyjnych, jest za to niesłychanie elastyczny w dostosowywaniu się do opinii innych. Symptomatyczny pod tym względem jest jego dialog z Heleną w akcie I (scena VII) na temat jej zamążpójścia. Bohater najpierw doradza córce, by odprawiła zalotnika, lecz gdy dziewczyna zaprezentuje mu kontrargumenty, natychmiast zmienia zdanie. Kwestie: „odpraw go, ja ci radzę” i „idź za Janusza – taka moja rada” (PJ 31) padają tu jedna za drugą. Szambelan staje się lustrem odbijającym postawy i poglądy innych, echem powtarzającym cudze słowa. Charakteryzuje go najdalej posunięta mimikra, co uwidacznia się też w nieporadnych próbach przytaczania powiedzeń – na ojcowskie „*Corpus delicti*” rzuca zupełnie bez związku (poza formą łacińską): „*Hic, haec, hoc*” (PJ 48). Fredro wyposażył go w manię bardzo dwuznaczną – ptaszki w klatce są przecież utrwalonym w tradycji obrazem zniewolenia, by przypomnieć choćby znaną bajkę Krasickiego – w *Panu Jowialskim* to zniewolenie jednostek przez własne manie, ambicje czy wreszcie świat pozorów jest ważnym tematem komedii.

W podobny sposób ukazana zostaje matka Szambelana, pani Jowialska, będąca z kolei odbiciem pana Jowialskiego – nieustannie śmieje się z bajek męża, powtarzając w koło swoje: „Czegóż to jegomość nie wymyśli!” albo „Fidle, figle!”. Komunikatywność jej wypowiedzi jest wyjątkowo niska – postać pani staruszki nie tylko nie ma żadnego wpływu na rozwój akcji, ale nie niesie też większej wartości informacyjnej; w didaskaliach odnajdziemy nawet wskazówkę, że „Pani

Jowialskiej wykrzykniki nic nie przerywają, albo bardzo mało, toczącą się rozmowę” (PJ 35). Bohaterka może być definiowana tylko w relacji z mężem, jako jego cień, i w tym też mieści się całość jej funkcji w sztuce.

Postać Heleny konotuje z kolei sensy związane z powtórzeniem jako imitacją określonego typu dyskursu – jako panna „romansowa”, wychowana na sentymentalno-romantycznej literaturze, aspiruje do wartości przez nią uosabianych (przede wszystkim w sprawach miłosnych), choć wiemy jednocześnie, że nie brak jej przekonania, bardzo Fredrowskiego zresztą, iż lepszy przyziemny mąż niż wzniosłe marzenia w staropanieństwie. Górnotłoty styl wypowiedzi, wzorowany bezpośrednio na pseudofilozoficznych rozważaniach Jana Nepomucena Kamińskiego<sup>7</sup>, jest próbą dostosowania prozaicznej codzienności do książkowego ideału – na tym tle Janusz okazuje się „tłującym kagańca zarzewiem, nie oczyszczonym płomieniem ognia, źródła niezgłębionej wieczności. Zdaje się, że jedynie dla plastyki został postawiony ręką Natury w prądzie czasu” (PJ 74). Ta górnotłoność stawia Helenę w opozycji językowej wobec Jowialskiego, którego przysłowia oraz bajki trącą sarmacką i ludową rubasnością. Sentymentalno-romantyczne marzenia bohaterki, odzwierciedlane w stylu mówienia, są jednak świadectwem jej naiwności, nie zaś świadomie przybieraną maską, choć trzeba zauważyć, że panna Jowialska właściwie tylko z Ludmirem rozmawia w ten sposób. Jej „krążenie w eterze” jest odpowiedzią na grę powadzoną przez poetę. To Ludmir jest świadomym – i bardzo sprawnym – imitatorem dyskursu ówczesnych romansów, prywatnie zaś ich krytykiem: „O, panny, panny, wolicie nie czytać, niż złe czytać” (PJ 76)<sup>8</sup>. Jak się jeszcze przekonamy, jego umiejętności naśladowcze zostaną w komedii Fredry powiązane z talentem poetyckim i ambicjami artystycznymi.

Do tego katalogu różnych form powtórzeń należy dołączyć także ich rolę w przebiegu poszczególnych scen. W ten sposób wykorzystywana jest fraza „sam chciałeś”, wielokrotnie kierowana przez Jowialskich do Janusza w odpowiedzi na jego błagania o przerwanie maskarady tureckiej, która przybiera zgoła nieprzewidziany przez wielbiciela Heleny obrót<sup>9</sup>. Każde kolejne powtórzenie tych słów, wygłaszanych niezależnie od siebie przez różne instancje, powoduje narastanie komicznej furii bohatera. Z kolei rozmowa Wiktora z Heleną w akcie III (sce-

<sup>7</sup> W. BILLIP: *Wstęp...*, s. XXXV.

<sup>8</sup> Ludmir wyraża tu poglądy bliskie samemu Fredrze, których doskonałą prezentacją są oczywiście *Śluby panieńskie*. Jak pisze Mieczysław Inglot: „Romanse przełomu wymienionych stuleci [XVIII i XIX wieku – M.J.] głosiły [...] prawo kobiety do kierowania się uczuciem, a mężczyznę zobowiązywały do starania się nie tylko o rękę, lecz serce panny. Fredro nowy obyczaj zauważył, dostrzegając również wnikliwie rolę romansowej inspiracji w jego powstawaniu i kształtowaniu się. Jako sympatyk tradycji nie uzna przecież głoszonych przez nową literaturę racji za ostateczne i z satysfakcją ukaże dojrzewanie panien do zdrady dziewczęcych ideałów” (M. INGLOT: *Wstęp*. W: A. FREDRO: *Śluby panieńskie*. Oprac. M. INGLOT. Wrocław-Warszawa-Kraków 1983, s. XLI).

<sup>9</sup> Chwyt ten znany jest dobrze z Grzegorza Dyndały Moliera – identyczną funkcję pełni w niej słynna fraza: „Sam tego chciałeś, Grzegorzu Dyndało”.



na V) przerywana jest symetrycznie uporządkowanymi wtrąceniami Ludmira, który „na stronie” próbuje zmusić towarzysza do odejścia lub przynajmniej porzucenia niewygodnego tematu: rzeczywistej antyromansowości Ludmira i jego powieściopisarskiego zainteresowania Pustakówką jako zbiorem oryginałów. Wiktor udaje jednak, że nie zauważa tych sugestii, a wyrzuty poety kwituje niewinnym: „Czemuż nie powiedziałeś?” (PJ 128). Wykorzystanie repetycji ma niebagatelne znaczenie w konstrukcji tych scen, które dzięki temu odznaczają się spoistością, mimo zdecydowanej przewagi dialogu nad akcją.

Jako kolejną realizację motywu powtórzenia-odbicia można wskazać bezpośrednie charakterystyki i komentarze, które wygłaszają bohaterowie sztuki na temat innych postaci. Szambelanowa w rozmowie z Januszem tak przedstawia rodzinę męża:

W całej rodzinie Jowialskich za grosz rozsądku [...]. Stary Jowialski nie pyta się, co się dzieje, jak się dzieje w domu, byle tylko miał kogo, co by słuchał jego przysłówów, bajek i dykteryjek. W jego ręku jednak majątek. [...] Stara zaś Jowialska jest to tylko cień swojego najukochańszego małżonka; na nic nie ma już czucia i myśli, tylko na dowcipne słowa swojego bożyszczka, z których śmieje się od lat pięćdziesięciu po dziesięć godzin na dzień. [...] Mój mąż – dobre stworzenie: cielę, głupkowaty, bez żadnego zdania [...]. To jest człowiek nie do obudzenia, jak worek grysu.

(PJ 16–18)

W podobny sposób, choć w tonie fascynacji (jest w końcu zapalonym kolekcjonerem ludzkich dziwactw), będzie później wypowiadał się Ludmir:

Jowialski, ów klejnot oryginałów, Jowialska, cień jego – para doskonała, jak tych papug, które zwiąż *les inséparables*; Szambelanowa, niegdyś generałowa z przekreśloną francuszczyzną, ale najrozsądniejsza, Szambelan, ta nula, ten próżny pęcherz w peruce, Janusz z intrat rozumny, Helena w eterze krążąca.

(PJ 122)

Postacie te dokonują trafnej charakterystyki domu Jowialskich, zapowiadają więc niejako dalszy rozwój sztuki, której akcja, niespecjalnie dynamiczna, służyć będzie wyeksponowaniu przede wszystkim manii i śmiesznośtek mieszkańców Pustakówki. Dworek ten okaże się jednak też miejscem zagęszczenia zabiegów maskaradowych, i w sensie dosłownym, i przenośnym; miejscem, w którym wszyscy noszą maski i prowadzą – świadomie bądź mniej świadomie – pewną grę<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Kazimierz Wyka pisał o „wielkim, śmiesznym i zabawnym, a jednocześnie odstręczającym widowisku fałszu i przewrotności” (K. WYKA: *Wstęp*. W: A. FREDRO: *Pisma wszystkie*. Oprac. S. PIŁGOŃ. S. 1, T. 1. Warszawa 1955, s. 129).

Jak już wspomniano, pan Jowialski sam w sobie stanowi figurę powtórzenia – ulega manii kolekcjonowania przysłów i powiedzonek, która determinuje jego sposób bycia. Z otoczeniem komunikuje się przede wszystkim za pomocą porzekadeł; wypowiedzi, które nie mają charakteru utartych zwrotów, jest zdecydowanie mniej. Co charakterystyczne, niemal zawsze ukazany jest w pozycji „reaktywnej” – reaguje na czyjeś słowa czy działania, rzadko jednak sam inicjuje rozmowę<sup>11</sup>. To przedkładanie przysłów i bajek nad potoczną komunikację przypisywano na ogół zaawansowanemu wiekowi bohatera i kulturze galicyjskiej szlachty, z której się wywodził. Zdaniem części badaczy (i najprawdopodobniej – jak wiemy dzięki odkryciu Pigionia – samego Fredry) Jowialski miał być uroczym, choć lekko zbzikowanym staruszkiem, oryginalnym reprezentantem ginącej kultury szlacheckiej, wzorowanym zresztą na postaci osobiście Fredrze znanej<sup>12</sup>. Legendarne staropolskie gawędziarstwo w postaci pana Józefa przetworzone zostało w namiętne cytowanie porzekadeł i bajek według słynnego: „Znacie? Słuchajcie więc”. Inni zaś komentatorzy, przypisujący Fredrze intencję zdecydowanie satyryczną, widzieli w Jowialskim starca, który żyje w całkowitym oderwaniu od świata, a mechaniczne powtarzanie przysłów wymownie świadczy o jego ciasnocie umysłowej<sup>13</sup>.

Rozpoznanie te nie są całkowicie pozbawione podstaw – posługiwanie się przysłowiami to wybór „słowa cudzego”, utrwalonych konstrukcji słownych, czyli rezygnacja z kontroli nad językiem i oddanie się we władzę skostniałych formuł, przywołujących jedynie prawdy ogólne, niejednokrotnie bardzo stereotypowe. Jarosław Marek Rymkiewicz zdiagnozował w komediach Fredry pesymistyczne przekonanie o nonsensowności języka, który utracił znaczenie i nie odsyła do wartości, gdyż te skazane zostały na niebyt; to tylko puste pojęcia, nieumocowane w jakiegokolwiek kategorii pozasłownej. Badacz zauważył, że Jowialski właściwie nie istnieje:

Pytanie, kim jest pan Jowialski, trzeba nam więc również uznać za bezsensowne, nie można bowiem na nie udzielić odpowiedzi. [...] Może idiotą i mędrcom

<sup>11</sup> Pod adresem Jowialskiego wysuwano także zarzuty, że wygłasza przysłowia mechanicznie, bez związku z daną sytuacją. Witold Billip zauważa jednak, że: „Na blisko sto występujących w wypowiedziach pana Józefa przypada tylko jedno rzucone »ni w pięć, ni w dziewięć«, choć i tu sprawa nie jest zupełnie jasna. We wszystkich innych wypadkach »paremiograficzne« wypowiedzi Jowialskiego mają charakter sensowny (co nie musi znaczyć »mądry« ani »szlachetny«)” (W. BILLIP: *Wstęp...*, s. XV). O koniecznym związku gnomicznego komentarza z sytuacją mówi eksplicitnie sam tytułowy bohater, gdy Szambelan usiłuje przytoczyć przysłowie: „Ale do czego stosujesz?” (PJ 100).

<sup>12</sup> H. MARKIEWICZ: *Lekcje „Pana Jowialskiego”...*, s. 153.

<sup>13</sup> W najostrzejszym tonie utrzymana jest interpretacja Eugeniusza Kucharskiego, który uznał komedię Fredry za krwawą satyrę na zdegenerowaną szlachtę, Jowialskiego zaś za symbol jej indolencji intelektualnej, marazmu, a nawet serwilizmu (E. KUCHARSKI: *Wstęp*. W: A. FREDDO: *Pan Jowialski*. Oprac. E. KUCHARSKI. Kraków 1921).



zarazem. Ale ukrył się poza językiem [...]. Język, którym mówi pan Jowialski – język nieruchomych słów i martwych znaczeń – nie łączy pana Jowialskiego z panem Jowialskim. Nie wiąże pana Jowialskiego w całość: czyli w osobę<sup>14</sup>.

Tak postrzegany tytułowy bohater byłby nie interesującym oryginałem, lecz typem właśnie – przenikliwym portretem człowieka współczesnego, cytującego ciągle słowa bez znaczenia.

Z perspektywy historycznej należy jednak podkreślić rangę przysłów i porzekadeł w kulturze szlacheckiej, której Jowialski jest przecież przedstawicielem – ceniono je bardzo wysoko, a ich powodzenie gwarantowała nie tylko tradycja oralna, lecz także popularne zbiory, między innymi przywoływanego w komedii Knapiusza. Dowodem wysokiego statusu przysłów jest również ich popularność wśród szesnastowiecznych humanistów, kompilatorów adagiów, takich jak Erazm z Rotterdamu. W zbiorach tych gromadzono przede wszystkim sentencje wywodzące się z tradycji greckiej i rzymskiej oraz biblijnej, jednak wiele z nich stało się obiegowymi powiedzeniami, znanymi również kulturze ludowej. Z tą właśnie tradycją bliżej związany jest Jowialski. W domach o niskim poziomie kultury umysłowej porzekadła stanowiły rodzaj rezerwuaru wiedzy o świecie, a nic nie pozwala twierdzić, że mieszkańcy Pustakówki należą do dobrze wykształconych.

Przytaczając przysłowia, Jowialski chowa się za cytatami o wyjątkowej wręcz „cytowalności” – za powiedzeniami bez autora, powtarzanych z generacji na generację. Mówi więc niejako językiem pokoleń, jak dziesiątki jego poprzedników grzęźnie w tym samym kole tradycji, co traktować można z jednej strony jako rodzaj starczego przywiązania do niej, z drugiej jednak – jako ironiczny gest odcięcia się od teraźniejszości. Niewykluczone, że mania Jowialskiego wynika z rozpoznania iluzoryczności ludzkiej wiedzy i prób naprawy świata. Jak podkreślają badacze, drobiazgowa analiza wszystkich przysłów i bajek przytaczanych przez Jowialskiego nie odsłania jednoznacznej wizji rzeczywistości – pozostaje on więc konsekwentnie „sfinksem”<sup>15</sup>; być może to jednak sfinks wycofany, zdystansowany obserwator komedii ludzkiej, która rozgrywa się w jego domu. Doro-  
rota Siwicka skłonna jest widzieć w tej manii cytowania ślad pesymizmu Fredry:

Rzeczywisty dialog staje się niemożliwy [...]. Pan Jowialski pozostaje głuchy na słowa innych, bo zamknięty jest wewnątrz swego języka i tak też pojawia się

<sup>14</sup> J.M. RYMKIEWICZ: *Aleksander Fredro jest w złym humorze*. Warszawa 1982, s. 337–339. Podkreślając, że Rymkiewicz każdego z bohaterów komedii, nawet Szambelana, uznaje za postać wieloznaczną, Henryk Markiewicz uznał tę koncepcję interpretacyjną za najdalej idącą spośród powstałych do końca XX wieku (H. MARKIEWICZ: *Lekcje „Pana Jowialskiego”*..., s. 165).

<sup>15</sup> W. BILLIP: *Wstęp*..., s. XVII. Jarosław Marek Rymkiewicz wśród dwustu trzynastu kwestii wypowiedzianych przez Jowialskiego doliczył się tylko dwunastu mówiących coś o samym bohaterze, bardzo jednak ogólnikowych (J.M. RYMKIEWICZ: *Aleksander Fredro jest w złym humorze*..., s. 335–336).

na scenie [...]. Tak zamknięci w swych odrębnych światach są niemal wszyscy bohaterowie tej komedii. Do porozumienia dochodzą jedynie Ludmir i Helena, lecz dzieje się to poza językiem<sup>16</sup>.

Można się jednak zastanawiać, czy porozumienie pary kochanków ma rzeczywiście charakter autentyczny – Helena zakochuje się przecież nie w Ludmirze-zbieraczu ludzkich dziwactw, lecz w Ludmirze „romansowym”, rozprawiającym górnolotnie o komunikacji dusz, bohaterka bierze więc za jego prawdziwą twarz to, co w rzeczywistości jest maską. W innym szkicu Siwicka zauważa jednak, że mówienie tą „cudzą” mową można traktować jako formę obrony przed melancholią, którą rodzi poczucie braku sensu czy wyalienowanie przez język:

Tak bardzo różniący się od języka romantycznego, nie będący ani pomostem do żadnej transcendencji, ani, tym bardziej, promieniem mistycznego Słowa, [język Jowialskiego – M.J.] zakłada – jakby po Derridiańsku – że na początku było przysłowie. Ten język jest samoswój i odsyła tylko do własnej normy. A jej strzeże – to prawda, że w sposób do znudzenia uparty – Pan Jowialski. I norma, a więc pewne prawo, stanowi jego korzenie, dumę oraz szczęście<sup>17</sup>.

Ciągłe powracanie do utartych zwrotów byłoby więc nieustannym odnawianiem poczucia własnego „umocowania” w rzeczywistości, która w komediach Fredry jawi się jako bardziej absurdałna niż racjonalna.

Jowialski jest jednak również humorystą, zwolennikiem zabawy, nawet za wszelką cenę. Znowu napotykamy więc trudność – czy to cecha potwierdzająca jego ograniczenie umysłowe, czy raczej postawa ironicznego dystansu. W Pustakówce z jego inicjatywy powtarzają się zabawy o ludycznym charakterze, z których maskarada turecka z Ludmirem w roli głównej ma być tylko jedną z wielu. Jowialski, w zgodzie ze swym nazwiskiem, lubi żarty i zabawę, choć przedłużanie spektaklu, mimo błagań zazdrosnego o Helenę Janusza, bliższe jest już złośliwości niż jowialnego poczucia humoru. Janusz go bawi, jak sam przyznaje. Jako aktor maskarady i jej swoisty reżyser (choć pomysł przeniesienia śpiącego Ludmira do dworku należy do Janusza) Jowialski charakteryzuje się przenikliwością w ocenie ludzi, dokonywanej wyraźnie nie z pozycji naiwnego, zdzieciniałego staruszka, lecz pozbawionego iluzji znawcy ludzkiej natury<sup>18</sup>.

Pustakówka jest miejscem, gdzie odbywają się domowe inscenizacje – dostępna jest tam garderoba teatralna, często, jak wynika z tekstu, wykorzystywana. Motyw teatru w teatrze należy do stałego repertuaru Fredrowskich

<sup>16</sup> D. SIWICKA: *Romantyzm 1822–1863*. Warszawa 2002, s. 192.

<sup>17</sup> D. SIWICKA: *Śmiech jowialny*. W: *Trzyście arcydzieł romantycznych*. Red. E. KIŚLAK, M. GUMKOWSKI. Warszawa 1996, s. 176.

<sup>18</sup> M. URSEL: *Bajki „komediowe”*. W: IDEM: *Fredrowskie teatralizacje. Studia i szkice*. Wrocław 1994, s. 72–73.

chwytów kompozycyjnych<sup>19</sup>, w *Panu Jowialskim* obrasta jednak dodatkowymi sensami. Maskarada zaproponowana przez Janusza opiera się na typowym motywie „z chłopą król”. Prostack – któremu otoczenie wmawiało, że jest królem, a wszystko, co wiedział na swój temat, to tylko senny majak – tradycyjnie doprowadzał do odwrócenia ról. Swym zdrowym rozsądkiem demaskował próbujące zabawić się jego kosztem towarzystwo. W komedii Fredry ta klasyczna sytuacja zyskuje dodatkowe ostrze – Ludmir dopuszcza się mistyfikacji, zanim dotrze do ogrodu Jowialskich, świadomie przebijając się za wieśniaka, by być bliżej prostego ludu, wśród którego poszukuje autentyzmu i szczerości (o ironio, on, utalentowany imitator, zdobywający się na każdą nieszczerłość, byleby móc wejść w świat Jowialskich), celowo też pozwala zanieść się do dworku i świadomie odgrywa rolę prostaka, by zdemistyfikować towarzystwo przekonane o autentyczności jego maski. Jego gra w maskaradzie staje się doskonałym popisem umiejętności naśladowczych – gwara, którą zaczyna mówić jako „szwiec Kurek”, niezauważalnie zmienia się w język pozbawiony już prawie gwarowych zniekształceń. W tym samym czasie uwodzi również „romansową” Helenę, snując górnołotne myśli o „ogniwach łączących ekscentrycznego uczucia zarzewie z kołem toczącym się zmysłowo w obrębie materjalizmu” (PJ 73). Jowialskiego kaptuje sobie już pierwszym trafnie przywołanym przysłowiem; poza tym staruszek prędko zaczyna domyślać się podwójności roli Ludmira, odkrywa w nim jednostkę podobnie świadomą teatralności ludzkich stosunków. Uzdolniony aktor dokonuje więc demaskacji środowiska, w którym wszyscy grają, choć gra ta przybiera różne formy – Szambelanowa próbuje kreować wizerunek osoby z wyższych sfer, Helena marzy o idealnej miłości, choć byłaby skłonna wyjść za Janusza, gdyby nie trafił się nikt lepszy, a Szambelan gra dosłownie – jest jak echo swoich rozmówców. Arcymistrzem gry jest jednak Ludmir, postać – obok Jowialskiego – najbardziej niejednoznaczna. To także humorysta – według charakterystyki Wiktora „gotowy groby otwierać”, gdyby tam „ziarnko śmieszności” (PJ 121) miało się znajdować. Co więcej, Ludmir jest poetą kolekcjonującym obrazy do powieści, być może „podróży sentymentalnej”, utrzymanej w duchu sternowskim<sup>20</sup>.

Motyw teatru w teatrze, poza konotacjami filozoficznymi – obrazem świata jako przestrzeni nieustannej gry – przywołuje także chwyt *mise en abyme*, lustrzanego odbicia utworu w samym sobie. Te wątki ewokowane są też przez postacie Ludmira i Wiktora. Uczynienie ich przedstawicielami środowiska artystycznego wnosi w problematykę sztuki kolejny typ powtórzeń czy podwojeń – ujawnia relację między światem realnym a jego artystycznymi przedstawieniami. Literat i malarz wybrali się w podróż, szukając natchnienia. W szczególności

<sup>19</sup> Licznych przykładów dostarcza, poza *Panem Jowialskim*, także *Zemsta*, *Pan Geldhab*, *Dyliżans* czy *Nikt mnie nie zna* (P. KENCKI: „Wszyscy razem grać będziemy”. *Metateatralność w komediach Aleksandra Fredry*. „Aspiracje” 2013, nr 4, s. 19–21).

<sup>20</sup> W. BILLIP: *Wstęp...*, s. XXXVII.

to Ludmir wiąże z galicyjską prowincją nadzieje – podróż ma mu dostarczyć nie tyle nawet inspiracji twórczej, co interesujących obrazów, które ma zamiar opisać w powieści. Przywoływana jest tu więc również problematyka reprezentacji rzeczywistości w dziele literackim, przedstawienia za pomocą kodu językowego realnych charakterów, sytuacji czy przedmiotów. Jak można wywnioskować z planów snutych przez poetę, jego dzieło ma być raczej Stendhalowskim „zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu” niż wyrazem kreacyjnej siły wyobraźni lub ekspresją duszy. Warto podkreślić, że Ludmir nie wykracza nigdzie poza sferę planowania kolejnych rozdziałów, jego twórczość literacka ma więc charakter paradoksu – jest ciągle rozwijaną wizją, pozostaje jednak stale w sferze projektu; staje się zatem swego rodzaju symulacją dzieła, nie zaś jego realizacją:

LUDMIR

Miałem już rozdziałów jedenaście; teraz następuje rozdział XII: „Przybycie do Pustakówki i rozłączenie się z Wiktorem”.

WIKTOR

Proszę mnie nie wymieniać!

LUDMIR

To się rozumie, to tylko tymczasem. Dam ci inne, stosowne jakie nazwisko. [...] Rozdział XIII: „Wniesienie Ludmira do domu Jowialskich”. [...] Rozdział XIV: „Maskarada”, etc. – rozdział XV: „Helena”... Wiesz ty, że Janusz zazdrośny? Muszę dlatego do Heleny zalecać się trochę, to mi da rozdział XVI.

(PJ 118–119)

Ludmir nie tylko szuka materiału do powieści, lecz celowo planuje takie kreowanie okoliczności, które dostarczyłoby mu najwięcej intrygujących doświadczeń. Spotkanie z Heleną jest szansą rozszerzenia utworu o wątek romansowy, a zazdrość jej konkurenta – o istic komediowe (biorąc pod uwagę charakter Janusza) perypetie. Ludmir w roli twórcy jest więc nie tylko wyczulonym na osobliwości obserwatorem świata, ale całkowicie świadomym reżyserem rzeczywistości (ta rola przypada też częściowo Jowialskiemu: „Nie raz to już pierwszy – mówi o dziadku Helena – że ledwie nie na kłęczkach wszyscy błagać musimy, aby jaki bądź żart zaprzestał” – PJ 82). Ma także zamiar opisać swój udział w tureckiej maskaradzie Jowialskich: byłby to portret Ludmira grającego zarazem prostaczka i mirzę, ukazany dodatkowo w powieści. Jednocześnie ten obraz roztacza się przed oczami czytelników tekstu sztuki lub widzów inscenizacji, dochodzi więc do spiętrzenia kilku poziomów gry i imitacji w ramach chwytu *mise en abyme*.

Wątek artystów-włóczęgów kształtuje zresztą wyjątkowo misterną strukturę odbić czy podwojeń, gdyż Fredro problem reprezentacji przenosi również na grunt malarstwa. Ludmir nie zamierza bowiem poprzestać na językowych środ-

kach opisu swych doświadczeń, lecz każe Wiktorowi także rysować Jowialskich i ocenia podobieństwo portretów do modeli: „Jowialski nie udał ci się zupełnie – nie ma tego uśmiechu rozlanego po całej twarzy [...]. I pani Jowialska nie dość wyprostowana” (PJ 154–155). Uczynienie bohaterami komedii dwóch artystów zwraca uwagę, gdyż jest rzadkim wyborem w tak rozległym przecież dorobku twórczym hrabiego. Obaj wędrowcy odznaczają się też skłonnościami do satyry i karykatury, co zbliża ich do roli samego komediopisarza.

Jak powiedziano, Ludmir świadomie reżyseruje pewne sytuacje, by dostarczyć sobie dodatkowego materiału obserwacyjnego; podobnie czyni też Wiktor, choć jego motywacja jest zdecydowanie bardziej przyziemna – stara się zemścić na towarzyszu za trudy wędrowki i tarapaty, w jakie popadł we wsi Jowialskich. W scenie rozmowy obu wędrowców z Heleną, gdy Wiktor prawie dekonspiruje romansową pozę Ludmira, obliczoną na pozyskanie sympatii panny Jowialskiej, malarz utożsamia wyjątkową zdolność do udawania nie z profesją aktorską, lecz pisarską:

HELENA

Pozwól pan, że to wezmę za żart tylko, prześladowający przyjaciela. Udawanie od prawdziwego uczucia łatwo rozpoznać i dosyć być z kimś pół godziny, aby uchwycić wątek jego sposobu myślenia.

WIKTOR

Ale nie – autora.

LUDMIR

Co to za głowa! Co za pustota! Nieprzebrane koncepta! [...] On jeden posiada dar rozpędzać chmury żalu, kiedy czasem opadną na horyzont uczucia mego. Bo któż nie zna owej błędnej tęsknoty, ogarniającej całą istotę naszą, a której przyczyny odgadnąć trudno – owego pragnienia, żądania czegoś, czego nawet przecucie w przyszłości ledwie dostrzec może, tak jak oko w mgłę rzucone, kiedy ściga światło, co gdzieś... (*Oznaczając oddalenie*) gdzieś... gdzieś...

WIKTOR

Scenę pisze, ręczę pani. [...] I nie scenę, ale rozdział. – Który to – XVIII czy XIX?

(PJ 126–127)

Przywołany tu zostaje znów chwyt *mise en abyme* – w tekst komedii wpleciona zostaje refleksja nad funkcją pisarza i jego umiejętnością kreowania rzeczywistości. Mimo że Wiktor zdaje się oddzielać aktorstwo od pisarstwa (Ludmir pisze scenę, a nie odgrywa), ostatecznie te role się na siebie nakładają: pisarz staje się poniekąd aktorem, a aktor – pisarzem. Łączy ich cecha wspólna – fingowanie. W ten sposób powtórzenie – jako powielanie pewnych obrazów, wprowadzające wątki metaliterackie czy metateatralne – staje się istotnym elementem wymiaru refleksyjnego komedii Fredry, choć nie zawsze musi wywoływać efekt

czysto komiczny. Refleksja nad światem-teatrem i grą pozorów, do której można sprowadzić relacje międzyludzkie, a także nad spełnieniem własną grą czy maską, motywuje interpretacje komedii utrzymane w duchu poważniejszym, pesymistycznym.

Ciekawą hipotezę postawił ostatnio Patryk Kencki, wykorzystując narzędzia performatyki do opisu Pustakówki jako przestrzeni dystrybucji władzy, która spoczywa w ręku Jowialskiego. Badacz zastanawia się, czy siedzibie Jowialskich nie przysługuje miano „straszego dworu”:

Przestrzeń-pułapka. Miejsce, którego nie da się opuścić. Czy „straszny dwór” w Pustakówce nie kojarzy się z konwencją filmowych horrorów? Przyjaciele udają się na łono natury i niespodziewanie zostają uwięzieni w tajemniczym domu. Jego mieszkańcy są i straszni, i zabawni, jak filmowo-komiksowa rodzina Adamsów<sup>21</sup>.

Istotnie, Wiktor dwukrotnie próbuje opuścić wieś Jowialskich i dwukrotnie zostaje uwięziony, by powrócić znów do dworku; Ludmir uwodzi pannę, która go bawi swą pretensjonalnością, lecz w końcu to panna uwodzi Ludmira; poeta odnajduje matkę, która nie zamierza więcej rozstawać się z „żywym obrazem śp. generała-majora Tuza”; odnajduje tożsamość, lecz traci wolność – lub dobrowolnie pozwala ją sobie odebrać, jak zaznaczają niektórzy komentatorzy<sup>22</sup>.

Na podstawie tak licznej obecności różnorodnych motywów powtórzenia w komedii Fredry można dojść do wniosku, że Pustakówka to miejsce zakłęte, wir nieskończonych powtórzeń i odbić, który kojarzyć się może z doświadczeniem melancholijnym. Wydaje się jednak, że repetycje w służbie komizmu – przynajmniej na tym etapie twórczości Fredry – niejako otwierają drogę do wyjścia z zamknięcia: budzą śmiech, o którego katartycznych i subwersywnych funkcjach warto pamiętać. Poza tym wymienione wcześniej przygody dwóch artystów, niepozwalające im wyjść poza granice Pustakówki, są jednak bardzo *ex machina*. Romans, odnalezienie matki, przygody Wiktora ze strażą – całość akcji *Pana Jowialskiego* sprawia wrażenie, jakby autor bawił się inwentarzem swego utworu, stawiając bohaterów w sytuacjach mało wiarygodnych, lecz atrakcyjnych scenicznie. Jest to więc też w jakimś stopniu komedia o pisaniu komedii.

<sup>21</sup> P. KENCKI: *Pustakówka – przestrzeń performatywna*. „Dialog” 2014, nr 5, s. 69.

<sup>22</sup> H. MARKIEWICZ: *Lekcje „Pana Jowialskiego”...*, s. 157, 164.



Maria Janoszka

*Pan Jowialski* [Mr. Jovial] in the world of mirrors  
On repetition as the structural principle of Aleksander Fredro's comedy

Summary

The article attempts to analyse various forms of repetition and reduplication in *Pan Jowialski* [Mr. Jovial]. This typical comic device is frequently used by Fredro and in this comedy features particularly often. It takes various forms, including repetition of words, which brings to mind the monomania of the characters, linguistic parodies, characters mirroring other characters, the motive of recreating the extratextual world in a literary world or in a piece of art, and the device *mise en abyme*, which is evoked in the "play within a play" theme. This dense network of internal reflections contributes to the strongly geometrical composition of the play and, on the level of ideas, to the theoretical reflection on the world as theatre.

Maria Janoszka

*Pan Jowialski* [Monsieur Jowialski] dans le monde de miroirs  
Sur la répétition en tant que principe constructif de la comédie d'Aleksander Fredro

Résumé

Le présent article essaie d'analyser différentes formes de répétitions et de doubléments dans *Pan Jowialski* [Monsieur Jowialski]. Ce typique artifice comique, appliqué par Fredro, est représenté dans la comédie en question d'une façon exceptionnellement riche. On peut énumérer entre autres : répétitions verbales rappelant la monomanie des actions des héros, parodies linguistiques, personnages fonctionnant comme des miroirs par rapport aux autres héros, trames relatives à la représentation du monde extérieur dans un ouvrage littéraire ou bien procédé de *mise en abyme* évoqué dans le motif du théâtre dans le théâtre. Un si dense réseau de reflets intérieurs fait que la composition de l'ouvrage acquiert un caractère fortement géométrique ; en ce qui concerne sa dimension idéologique, il devient un composant important de la réflexion sur le monde-théâtre.